الصورة الشعرية

مفهومها وتقنياتها في النص الشعري الحديث

د. عادل بشير الصاري*

حظي موضوع الصورة الشعرية من قِبل الدارسين والنقاد في هذا العصر، بما لم يحظَ به أي موضوع من موضوعات الشعر كاللغة والإيقاع والتجربة؛ فلا يكاد يخلو كتاب في الشعر أو الأدب أو النقد من الحديث عن مفهومها وأنماطها وتجلياتها، وفي هذا البحث نحاول تتبع أهم الآراء التي قيلت في مفهومها، واستجلاء أبرز تقنياتها في النص الشعري الحديث.

أولا: جدل مفهوم الصورة الشعرية

تشكل الصورة الشعرية في مجمل نتاج النقد العربي المعاصر حقلا معرفيا خصبا يحفل بعدد من الرؤى المختلفة حول مفهومها، وقد تباينت هذه الرؤى تباينا وصل في بعض الأحيان إلى درجة التناقض، مما دفع أكثر من باحث إلى الإقرار باستحالة وضع مفهوم محدد للصورة، وإلى القول بأن للصورة مفاهيم بعدد النقاد الذين درسوها(1).

---

* الجامعة الأسمرية.

1- ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص19، ويُنظر كذلك: مفاهيم الصورة الشعرية، لطيفة برهم، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1996م، ص 11.

ولا شك أن الاتفاق بشأن تعريف مصطلح أدبي كمصطلح الصورة الشعرية تعريفا محددا غاية قد لا تدرك بسهولة، ويتنافى مع طبيعته التي تستعصي على التحديد والتقنين الصارم، فهو مثل كثير من المصطلحات الأدبية ذو دلالة هلامية متشظية، تتغير بتغير مفهوم الفن الشعري عبر الزمن، كما أن القضايا التي يثيرها تتداخل وتتقاطع مع قضايا كثير من الفنون والآداب والعلوم، لذا فإن الاختلاف فيه يبدو أمرا طبيعيا.

ولكن هذا لا يعني استحالة مقاربة ماهية الصورة الشعرية، فمهما استعصت على التحديد، ومهما تعددت دلالاتها عند الدارسين والنقاد، فإن دلالتها اللغوية الأصلية تبقى حاضرة في الذهن.

وعلى هذا فالصورة من حيث هي تركيب لغوي لا تعدو أن تكون الشكل الفني الذي تبرزه الكلمات والجمل حين تنتظم في سياق فني خاص(2)، أو لنقل هي تشكيل لغوي خاص يجسد مضمون تجربة الشاعر ورؤيته الخاصة في هيئة ما يمكن استحضارها، وتمثلها في الذهن.

وهذا المفهوم يؤكد أن الصورة خاصية شعرية وهي غاية الفن الشعري، فالشعر كغيره من الفنون الزمانية كالموسيقى والتصوير والنحت، يسعى إلى تصوير المشاعر والأفكار والرؤى الخاصة بالذات المبدعة.

ولقد فطن عدد من الشعراء والنقاد القدامى في زمن مبكر من تاريخ النقد الأدبي إلى أن عنصر التصوير هو قوام العمل الشعري، فمنذ عصور ما قبل الميلاد ظهرت إشارات هامة تدل على أن بعض شعراء الإغريق والرومان أدركوا أن ثمة صلة وجودية بين الشعر والتصوير، وهذا يتضح من خلال تعريفاتهم للشعر، فقد نقل عن الشاعر اليوناني سيونيدس الكيوسي (ت468، ق. م) قوله: بأن «الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت»(3)، كما نقل عن الشاعر الروماني هوراس (ت8، ق. م) تعبير من إحدى قصائده يشبِّه فيه الشعر بالتصوير.

وفي مجال النقد العربي يعد الجاحظ (ت869 م) أول ناقد يعلن أن «الشعر

2- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، 1992 م، ص 391.

3- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، 1987 م، ص 15.

صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير »(4).

وتكمن قيمة هذه المقولة في أنها مهدت السبيل لدخول مصطلح الصورة إلى معجم النقد العربي، كما أنها نبَّهت النقاد الذين جاءوا بعد الجاحظ إلى أهمية عنصر التصوير في الشعر، لعل أبرزهم عبد القاهر الجرجاني (ت1078 م)، الذي خلص من خلال حديثه عن مفهوم النظم إلى أن البراعة في اختيار ونظم الألفاظ والتراكيب تعني كل ما يقصد به التصوير(5).

ولعل ما يمكن استنتاجه من هذه المقولات أن قائليها فهموا الصورة بدلالتها اللغوية الحرفية، بحيث لم يروا منها سوى جانبها الحسي المرئي، وهذا المفهوم منطقي يتناسب مع طبيعة المناخ المعرفي والثقافي الذي كان سائدا في العصور القديمة، ولكن من اللافت أن ربط القدامى فن الشعر بفن التصوير والرسم، يوحي بأنهم أدركوا ما أدركه النقاد في هذا العصر من أن الصورة الشعرية هي « الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة »(6)، فالصورة في المنظور النقدي الحديث هي جوهر الشعر وأساسه، والمقياس الذي يميز النص الشعري الجيد من رديئه.

وهناك عدد من النقاد المعاصرين يرى أنها تشكل مع عنصر الإيقاع عماد بنية النص الشعري، فبهما معا تبرز شعريته، وتثرى دلالاته، بحيث لا يمكن تصور نص شعري جيد يخلو منهما، أو يقتصر على أحدهما(7).

وإذا كان الوزن عنصرا اختص به الشعر وحده دون غيره من فنون القول، فإن الصورة ليست مقصورة على الشعر وحده، إذ يمكن أن تتوفر في بعض النصوص النثرية، ذلك أن المادة التي يشكِّل بها الكاتب والأديب والشاعر صوره هي كلمات اللغة، فمتى تجاورت هذه الكلمات بطريقة فنية، وأُفرغت من حمولتها المعجمية، وشُحنت بحمولة من المشاعر والأخيلة، برز عندئذ عنصر التصوير في النص الأدبي، أو في غيره

4- الجاحظ، الحيوان، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1948 م، ج 3، ص 132.

5- يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، الطبعة 6، 1960 م، ص 50.

6- محمد حسن عبد الله، اللغة الفنية، دار المعارف، القاهرة، 1985 م، ص 45.

7- يُنظر: وارين، ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي المجلس الأعلى لرعاية الفنون، سوريا، ص 239.

من النصوص(8)، فالصورة إذاً قد تكون سمة يتزين بها أي نص لغوي ابتعدت ألفاظه عن دلالاتها المباشرة، والتجريد المحض، لكنها في النص الشعري ليست سمة تزيينية، أو شيئا ثانويا، بل ضرورة فنية، لا يمكن للشاعر تجاهلها والاستغناء عنها، فالنص بدونها يفقد قيمته الفنية، وتنحسر عنه جاذبيته.

ولا شك أن ثمة مصادر يستقي منها الشاعر صوره، لعل أبرزها وأهمها الخيال، فهذه الملَكة تهيئ الشاعر ليمتلك قدرة على ابتداع صور في الذهن لأشياء غير مدركة بالحواس(9)، وعلى الجمع والتنسيق بين الأشياء المتناقضة، أو التي لا يربط بينها رابط ما، وإلى جانب الخيال هناك الواقع الحسي ممثلا في المشاهد الملتقطة من الحياة اليومية والواقع الذهني، ويشمل المؤثرات النفسية والانفعالات العاطفية بالمحيط الخاص والعام، كما يشمل المؤثرات العقلية وما يتصل بها من الموهبة، والثقافة، والتجربة الخاصة(10)، وكل هذه المصادر تتفاعل فيما بينها حين يلم بالشاعر موقف شعوري ما، أو انفعال بحدث من الأحداث، وتأخذ في التشكل لغويا بوسيلة أو أكثر من وسائل الأداء الفني كالمجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتشخيص، والتجسيم، والتراسل، والرمز.

ومن مجموع هذه المصادر والوسائل الفنية يمكن تحديد نمط الصورة الشعرية وإذا كان من السهل تحديد نمط الصورة في الشعر الكلاسيكي قديمه وحديثه، لكونها لا تتعدى إطار العلاقات الحسية والتشبيهية، فمن الصعوبة فعل هذا الأمر مع الصورة في كثير من قصائد الشعر الحديث، فهي ذات طبيعة معقدة تتشابك عناصرها ومكوناتها بشكل كثيف، بحيث يتماهى فيها الواقع مع الخيال والحلم والرؤيا والرمز والأسطورة، وينقلب فيها الشيء المعنوي إلى شيء مادي محس وتختفي في أنساقها الحدود الفاصلة بين الزمن الماضي والحاضر.

ومع هذا فإن ثمة شبه إجماع بين عدد من النقاد على أن أنماط الصورة هي الصورة الذهنية أو الحسية والصورة البلاغية والصورة الرمزية، ومن هذه الأنماط تتفرع

8- يُنظر: صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة 1، 1986 م، ص 30.

9- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980م، ص13.

10- يُنظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة 5، 1994م، 138.

أنماط أُخر لا حصر لها، وإذا كان المجال لا يسمح بالخوض في هذه الأنماط، فلا بأس من الإشارة إلى أن الصورة أيا كان العنصر أو العناصر المكونة لها، لا يمكن لها أن تتخلى عن الجمع بين البعد الحسي المادي، والبعد العاطفي التجريدي، وما يشوه جمالية الصورة هو اعتمادها الكلي على أحد البعدين دون الآخر.

ولئن كان المجاز والأخيلة والرموز من أبرز مكونات الصورة، فهناك من يرى أن الشاعر يمكنه أن يبدع صورا موحية بدون استخدام تشبيهات أو استعارات أو رموز أو أي تعبير مجازي متخيل، وذلك إذا أحسن اختيار وضع الألفاظ والتراكيب في نسق فني مطابق لمشاعره، ويستدل من يقول بهذا الرأي بنماذج من الشعر خلت من المجاز والأخيلة والرموز، لكنها استطاعت تصوير المشاعر وتجسيد التجربة الشعرية، ولا شك أن هذا الرأي لا يخلو من صواب، لكن مع هذا نميل إلى الاعتقاد بأن التصوير المجازي هو أرقى من التصوير الحقيقي، لأنه أكثر تأثيرا في نفس المتلقي، وأقدر على الإيحاء(11).

وأيًّا كان نمط التصوير في النص الشعري حقيقيا أم مجازيا، فالمهم هو مدى قدرة الصورة على الإيحاء بموقف شعوري خاص، أو تجربة إنسانية عامة، تجعل المتلقي يتفاعل معها وجدانيا، محاولا قدر جهده الكشف عن دلالاتها وأبعادها النفسية والجمالية، ولا يمكن للصورة أن تحقق هذا التفاعل الوجداني، وتبوح لمتلقيها بشيء له قيمة فنية، إلا إذا اتحدت ذات الشاعر مع عناصر الوجود في لحظات انفعالية وتجليات نفسية، وتحيل هذا الوجود بفعل « ملكة الشاعر الخيالية إلى صورة حية، إذ تزيح الستار المادي عنه، وتكشف عن روحه وما يمكن وراء ظاهره، فإذا كل ما نبصره جامدا أو ساكنا، يتحرك بنفس إحساساتنا ومشاعرنا »(12).

ووفق هذه الرؤية الحديثة تبرز الصورة الشعرية بوصفها أداة كشف يتسلل بها الشاعر إلى باطن النفس، ودهاليز الوجود المظلمة، ليعريها ويكشف عن مكنونها، وهي في بعض تجلياتها يضيق عليها هذا العالم الفسيح، فتخرج من محيطه، لتؤسس لها عالما آخر يقوم على الحلم واستشراف الآتي، واستبطان المجهول، وبذلك تتخلى عن عفويتها

11- يُنظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، الطبعة 1، 1962م، ص 458.

12- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 5، غير مؤرخة، ص 229.

وطبيعتها البُدائية الأولى التي طالما عرفت بها في مختلف مراحل الشعر الكلاسيكي، قديمه وحديثه، حين كانت وسيلة لمحاكاة الأشياء، وتوضيح الأفكار وتأكيد المعاني.

ثانيا: تقنيات الصورة الشعرية الحديثة

1. التشبيه

للتشبيه نصيب وافر في موروث الشعر العربي، يكاد يفوق باقي الأساليب البيانية الأخرى مثل الاستعارة والكناية، وقد عده النقاد والبلاغيون القدامى مقياسا للمفاضلة بين الشعراء، وحصروا أغراضه في إيضاح وتقريب المعاني الغامضة، والأشياء المجردة إلى ذهن المتلقي، كما اشترطوا أن يكون بليغا موجزا، وأن تكون العلاقة بين طرفيه مألوفة، بحيث يُظهر المشبّه به المشبّه في هيئة لا تخالف العادة، ولا البديهة، ولا الصفة المعروفة عنها[13]، ولعل هذا ما دفع أحد الكتَّاب المعاصرين إلى القول بأن التشبيه لم يكن في نظر النقاد القدامى «أداة من أدوات رسم الصورة الشعرية، بل كان أداة من أدوات تقريب المعنى وإيضاحه»[14].

ومن الملاحظ أن دور التشبيه في الشعر الحديث قد أخذ في التراجع أمام الاستعارة وغيرها من الأدوات التصويرية، كما أن مكانته بين عدد من النقاد صارت محل شك، فأدونيس مثلا لا يعده عنصرا تصويريا؛ لأنه «يجمع بين طرفين محسوسين، إنه يُبقي على الجسر الممدود فيما بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن العالم، أما الصورة فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد فيما بين الأشياء»[15]، لكن نقادا آخرين لا يرون هذا الرأي، ويعدون التشبيه عنصرا من عناصر التصوير الشعري[16].

والواقع أن التشبيه لا يقتصر على الجمع بين طرفين محسوسين، فقد يأتي المشبه حسيا أو عقليا أو معنويا مجردا، والمشبه به كذلك، ولا نعتقد أن الطابع الحسي

---

[13] ينُظر على سبيل المثال: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة 1، 1952 م، ص 239.

[14] عدنان حسين قاسم التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، الطبعة 1، 1980م ص37.

[15] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، الطبعة 3، 1983م، ص 154.

[16] ينُظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 143.

للتشبيه يقلل من شأنه، ومن قدرته على خلق الصورة، وإنما الذي يضعفه، ويشُلُّ فاعليته في القصيدة، إذا اقتصرت العلاقة بين طرفيه على مجرد التشابه الحسي، ولم يُستشفْ من ورائها تشابه الواقع النفسي والشعوري مع الطرفين المتشابهين؛ وقد أشار عباس محمود العقاد إلى هذا الأمر بقوله: «وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه»(17).

والمتتبع لنتاج الشعراء المعاصرين سيلحظ أن شأن التشبيه في أشعارهم لا يقل كثيرا عن باقي الأدوات التصويرية؛ غير أن ما يثير انتباه المتلقي في تشبيهات هؤلاء الشعراء هي أنها تنزع نحو الغرابة والبعد من الحواسِّ، والاتكاء على الإيحاء.

لقد ازدادت المسافة بين طرفي التشبيه بُعداً، ولم يعد من السهل على المتلقي العثور على العلاقة أو وجه الشبه إلاّ بعد كدِّ الخاطر وإعمال الذهن، والبحث عن الأثر النفسي الذي جمع بين الطرفين.

قال بدر شاكر السياب في (أنشودة المطر)(18):

عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناكِ حين تبسمان، تورق الكرومْ
وترقص الأضواء كالأقمار في نهرْ
يرجُّهُ المجداف وهناً ساعة السحرْ
كأنما تنبض في غَوْريهما النجومْ
وتغرقان في ضباب من أسىً شفيفْ
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساءْ

17- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، مطالع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، الطبعة 4، 1997 م، ص 21.

18- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971 م، مج 1، ص 474 - 475.

دفءُ الشتاء فيه، وارتعاشةُ الخريفْ
والموتُ، والميلادُ، والظلامُ، والضياءْ
فتستفيق ملء روحي، رعشةُ البكاءْ
ونشوةٌ وحشيةٌ تعانق السماءْ
كنشوةِ الطفل إذا خاف من القمرْ

استهل السياب قصيدته بتشبيه العينين بغابتي نخيل، وبشرفتين غاب عنهما ضوء القمر، وهذا التشبيه يعده المتلقي غريبا الذي ألف تشبيه العيون بعيون المها والظباء والجآذر وبقر الوحش وغيرها من حيوانات الصحراء.

لا توجد لأول وهلة علاقة ظاهرة بين العينين وغابتي النخيل والشرفتين، فقد اختفى الرابط الحسِّي الذي طالما جمع بين طرفي التشبيه، وحلّ محلّه الرابط النفسي والشعوري.

إن العينين هادئتان هدوء غابة النخيل وقت السحر، وهو آخر الليل وأول طلوع الفجر، ففي هذا الوقت تبدو هذه الغابة في أبهى حلتها، حيث يرقُّ النسيم وتصفو السماء وتغرد الطيور، وهذا أمر يدركه جيدا السيّاب الذي عاش وسط غابات النخيل في قريته جيكور.

والعينان أيضا شرفتان غاب عنهما ضوء القمر تاركا المجال للشمس تبسط أشعتها عليهما، فهما مضيئتان بضوء الشمس.

إن لهذين العينين قدرات أسطورية خارقة، فهما عندما تنظران تدبُّ الحياة في الطبيعة فتورق الكروم وتتلألأ أضواء النجوم على مياه النهر الذي يهزّه المجداف ويحيل مياهه قطعاً متكسرة تستهوي العين.

ولكن عندما يغمر الأسى العينين فإنهما تبدوان كالبحر الذي بدا سطحه في آخر النهار هادئا ساجياً، لكن عمقه يضطرم بالحركة والحياة التي توحِّد بين الأضداد.

عندما ينظر الشاعر إلى العينين الحزينتين يرتعد باكيا، ويثير فيه البكاء نشوة عنيفة تشبه نشوة الطفل الذي رأى القمر لأول مرة فراعَهُ وأصابه الذهول.

إن هذه التشبيهات قد استدعاها السياب من ذاكرة طفولته التي قضاها بين أشجار

النخيل في جيكور، وعلى ضفاف نهر بويب؛ لذلك تبدو لنا غريبة بعض الغرابة، ولا شك أنها دليل قوي على براعة السياب في صياغة الصورة الموحية.

وقال السّياب في (المومس العمياء)(19):

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة
وتفتحت كأزاهر الدِفْلي مصابيحُ الطريق
كعيون ميدوزا تحجِّر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

توحي هذه التشبيهات بأن كل شيء في المدينة مأساوي، فالعابرون في الطرقات يسيطر عليهم الحزن والبؤس حتى كأنهم أغنية لا ينبعث منها سوى اللحن الشجي.

ومصابيح الطريق تفتحت كأزهار الدفلي، وهي صنف من النباتات السامة دائمة الخضرة(20)، ولهذا التشبيه دلالة مأساوية توحي بالعدم والموت، فقد تحولت المصابيح من وسائل إنارة إلى أداة لنفث السموم.

ويمعن السياب في إبراز الجو الخانق السام الذي يتنفسه أهل المدينة، فيشبه المصابيح بعيون (ميدوزا) تلك المرأة الفاتنة التي تروي عنها الأسطورة اليونانية أنها أساءت ذات يوم إلى أثينا إلهة الحكمة وزوجة زيوس كبرى الآلهة، فعاقبتها بأن جعلتها من أبشع خلق الله منظرا حتى إن كل من ينظر إلى عينيها يتحول إلى حجر(21).

هذه العيون التي يتطاير منها الشر هي إنذار لأهل بابل (بغداد) بأن الحريق (الثورة) قادم لا محالة.

هكذا تحول التشبيه إلى وسيلة إيحائية توحي بمشاعر الشاعر تجاه المدينة

19- ديوان بدر شاكر السياب، مج 1، ص 509.

20- جاء في الأسطورة اليونانية أن زهرة الدفلي كانت حورية رائعة الجمال طاردها أبولو حتى توقفت أمام بحيرة وتحولت إلى شجرة مزهرة.

21- يُنظر: ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، حسن نعمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994 م، سلسلة موسوعة الأديان السماوية والوضعية رقم 1، ص 103.

الملأى بالفساد والشر.

ومن تشبيهات صلاح عبد الصبور قوله في قصيدة (الحزن)(22):

حزن تمدّد في المدينة

كاللص في جوف السكينة

كالأفعوان بلا فحيح

يدخل الحزن النفس دون استئذان مثل اللص الذي يتسلل خفية في جوف الليل، ومثل الأفعوان الذي يباغت ضحيته دون فحيح حتى لا تنتبه إليه، ومثل هذه التشبيهات - وإن بدت في حينها جديدة وغريبة- فإن الصلة بين طرفيها تبدو مرئية، ومن اليسير استساغتها.

لكن ثَم تشبيهات أخرى في مدونة الشعراء الرواد، يكاد ينعدم فيها الرابط الحسي بين طرفي التشبيه، كقول البياتي في (الأفّاق)(23):

أفّاق لئيم

ويضحكون ويوصدون

أبوابهم في وجهه، ويعود للمقهى الحزين

كالبيدق المخذول

كالحلزون يحلم بالمراعي والحقول

لا توجد علاقة حسية بين الإنسان اللئيم وبين البيدق المخذول والحلزون الحالم، لكن قد تظهر علاقة من نوع آخر إذا جمعنا بين هذا الأفّاق اللئيم في حال انطوائه وانكماشه وانصراف الناس عنه وبين ذلك البيدق الذي مُني بهزيمة ساحقة، أو الحلزون البحري الذي يعيش داخل الصدف.

إذن هناك علاقة خفية بين المشبه والمشبه به هي الانطواء والخذلان والضعف وضآلة الشأن.

22- ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، الطبعة 1، 1972م، ص 37.

23- ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، الطبعة 4، 1990م، مج 1، ص 182.

ومن تشبيهات البياتي أيضا قوله في (موعد مع الربيع)(24):

فوق الحقول، تلألأ القمر النحيل
كذبابة حمراء، يجنح للأفول

من الصعب تخيل أية علاقة بين القمر النحيل والذبابة الحمراء، وهنا لا بدّ من البحث عن الدافع النفسي وراء هذا التشبيه، ومن خلال القراءة المتأنية للقصيدة قد نرى أن يأس المحب وقنوطه من وصال حبيبته هو الذي استدعى المشبه به على هذه الصورة الغريبة.

2. التشخيص

التشخيص من تقنيات التعبير الاستعاري التي استخدمها عدد من الشعراء القدامى، فقد شخّص امرؤ القيس الليل وأدار معه حواراً، وشخّص أبو تمام كثيرا من مظاهر الطبيعة والمعاني المجردة، كذلك جعل البحتري الربيع إنسانا يختال ضاحكاً، ومع هذا لم يشكل التشخيص ظاهرة عامة في مدونة الشعر العربي القديم.

لكن شعراء العصر وبخاصة في المرحلة الرومانسية توسعوا في استخدام التشخيص، ومن ذلك قول علي الرقيعي في قصيدته (حياة قاحلة)(25):

ضجتْ جراحي في الجوارح في الجوانح باللهيبْ
وقستْ على ذاتي الشقية بالعنا الفظ الغضوبْ
فتململ القلب المعنَّى بالمواجع والكروبْ
يرنو إلى الأمل المكفن في توابيت الغروبْ

في هذه الأبيات أنْسَن الشاعر جراحه وقلبه وآماله وبث الحياة فيها، فالجراح أخذت تضج باللهيب في جوارحه وجوانحه، وتقسو على ذاته الشقية بالعذاب، حتى انتفض قلبه المعنَّى، وشرع يرنو إلى الأمل المسجَّى في التابوت، ومن المؤكد أن هذه

24- ديوان عبد الوهاب البياتي، ص 178.

25- علي الرقيعي، الحنين الظامئ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة 1، 1979م. ص 103.

التراكيب اللغوية التي تجاورت ألفاظها بالإضافة والنعت والإسناد (ضجتْ جراحي – العنا الفظ الغضوب – تململ القلب – الأمل المكفن – توابيت الغروب) والتي نسجتها مخيلة الشاعر بِوحْيٍ من تجربته الشعورية المريرة تعد المكونات الرئيسة لهذه الصورة التشخيصية التي تضامَّت أجزاؤها وامتدت على مساحة الأبيات الأربعة، لتوحيَ بمدى معاناة الشاعر وضراوة همومه، ولتعلن موت أحلامه.

ومن تشخيصات علي الرقيعي تصويره مأساة مدينته طرابلس التي فتك البؤس والجوع بفقرائها(26):

أنا ما زلتَ أغنيكَ، ولكن في بلادي
في تعاريج المدينة
يبصق البؤس الضراعات الحزينة
في حنايا أنفس لهثى صوادي
تأكل الجوعَ وتستاف العفونة

البؤس معنى عقلي يدرك بالعقل وليس بإحدى الحواس المعروفة، لكنه يبدو في هذه السطور كائنا حيا شاخصا أمام العيان يتجول في تعاريج المدينة باصقا من فمه الذل والخنوع والاستكانة في نفوس الجياع الذين يقتاتون على الجوع ويستافون فضلات الطعام من أكوام الزبالة.

والحق أن الرقيعي استطاع بهذا التجسيم أن يوصل لمتلقيه هذه الصورة الخانقة القاتمة للحال المزرية التي كان عليها سكان طرابلس في العقود الأولى من القرن الماضي من فقر مدقع وضنك مأساوي، ويكمن إبداع هذه الصورة في هذين التركيبين الإسناديين (يبصق البؤسُ – تأكل الجوعَ)، فالأول يثير في النفس الشعور بالاشمئزاز والإحساس بالتقزز لذكر البُصاق، ولا نظن أن ثمة كلمة أخرى غير الفعل (يبصق) يمكن أن تثير هذا الإحساس وتجسده على هذا النحو الذي جسده به الرقيعي.

والتركيب الثاني يتضمن انزياحا دلاليا فهو انتهاك للعرف اللغوي وعبث إبداعي بالدلالة المعروفة لمفردة الجوع، فالمعروف أن الجوع هو إحساس بالحاجة إلى

26- علي الرقيعي، الحنين الظامئ، ص 157.

الطعام، لكن الرقيعي قلب هذا المعنى العرفي والعقلي رأسا على عقب وجسَّمه، فأحاله طعاما يؤكل، وذلك إمعانا منه في تصوير مشهد من أكثر المشاهد إيلاما للنفس وللقلب.

ولعل قصيدة (النهر العاشق) لنازك الملائكة من أوائل قصائد الشعر الحر التي برزت فيها تقنية التشخيص(27):

أين نمضي؟ إنه يعدو إلينا
راكضاً عبر حقول القمح، لا يلوي خطاه
باسطاً في لمعة الفجر ذراعيه إلينا
طافراً كالريح ... نشوان ... يداه
سوف تلقانا، وتطوي رعبنا أنىَّ مشينا

***

إنه يعدو ... ويعدو
وهو يجتاز بلا صوت قرانا
ماؤه البني يحتاج ولا يلويه سدٌّ
إنه يتبعنا لهفان أن يطوي صبانا
في ذراعيه ويسقينا الحنانا

***

لم يزل يتبعنا، مبتسماً بسمة حب
قدماه الرطبتان
تركت آثارها الحمراء في كل مكان
إنه قد عاش في شرق وغرب

27- نازك الملائكة، شجرة القمر، دار العلم للملايين، بيروت، ومكتبة النهضة، بغداد، 1968، ص 135.

في حنان

***

أين نعدو؟ وهو قد لفَّ يديه

حول أكتاف المدينة

إنه يعمل في بطء وحزم وسكينة

ساكباً من شفتيه

قَبَلاً طينية ... غطّت مراعينا الحزينة

لقد صوّرت الشاعرة النهر الذي أغرق بغداد عام 1954 عاشقاً يفيض بحنانه وولهه بالمدينة، فهو يركض بقدميه الرطبتين نحو محبوبته ويطوقها بأذرع حانية، ثم يقبِّلها قبلات طينية.

ولا شك أن هذا التصوير غريب، ولا بد للمتلقي أن يتساءل عن الهدف الفني من ورائه، فالمألوف أن الشاعر عقب كل نكبة طبيعية أو غير طبيعية تلمُّ بالأمة يلجأ إلى التخفيف من آلام الناس وأحزانهم، لكن الشاعرة هنا فاجأت الجميع برؤيتها المنفردة للنهر، حيث لم تر فيه مجرد مياه متدفقة اكتسحت ما أمامها من بشر وحيوان وبيوت وممتلكات، بل رأته عاشقا يتبع معشوقه في لهفة وحنان.

هل قصدت الشاعرة من هذا التشخيص الغامض الإيحاء بأن الطبيعة والانسان كلاهما يتنافسان في الخير والشر معاً؟.

إن قارئ هذه القصيدة التي غلبت على سطورها النبرة الخطابية الإنشائية سيلحظ بلا شك مدى صدمة الشاعرة وحيرتها من تصرف أهم عنصر من عناصر الحياة وهو الماء، فقد كان الماء مميتا ومدمرا.

3. التضاد

يعد تطويرا لأسلوب المقابلة في البلاغة العربية القديمة، وقد كان الشاعر القديم يلتقط من عالمه المحدود العناصر المتقابلة مثل الليل والنهار، الجمال والقبح، الخير والشر، ثم يجمع فيما بينها جمعاً حسياً شكلياً في الغالب، لا يمكن للمتلقي أن يستنبط منها عنصرا من العناصر النفسية والشعورية، لأن قصد الشاعر منها كان –على الأرجح–

إثارة انتباه هذا المتلقي.

وفي عصور الانحطاط التي كَلُف فيها الشعراء بالألوان البديعية كان القصد في الغالب هو التسلية والإمتاع.

وفي هذا العصر الذي تعقدت فيه الحياة، واضطربت أمورها، وانقلبت مفاهيمها، وفشا فيها التناقض والصراع بين التيارات السياسية والفكرية والاجتماعية لجأ الشاعر الحديث إلى التضاد والجمع بين المتناقضات بوصفه معادلاً موضوعيا ونفسياً لمظاهر الحياة العصرية.

ومن أمثلة التضاد في شعر جيل الرواد ما قاله السياب في قصيدته (حنين في روما)(28).

يا فجر الصيف إذا بردا
يادفء شتائي، يا قبلاً أتمناها
أحيا منها، أموت بها، وأضمُّ الأمس
أمسُّ غدا

يبدو الشاعر في هذا النص مفتونا بهذا التضاد الذي لمسه في حبيبته وفي ربوع العاصمة الإيطالية، حيث وفَّرا له معا: الصيف والبرد، الشتاء والدفء، الحياة والموت، الأمس والغد.

ويعد البياتي أبرز شاعر من جيل الرواد مولع بتوظيف تقنية التضاد في شعره، قال في قصيدته (إلى جواد سليم)(29):

النار في الرماد
والموت في بغداد
ونشوة اللون وحزن الصمت والأبعاد

28- ديوان بدر شاكر السياب، مج 1، ص 150.

29- ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 1، ص 450.

والقلق اللاهث والحمى التي تقصف في ربيعها
الأوراد
تشعل في الخطوط والألوان والسواد
حرائق الليل التي لا تنطفيء
حرائق الأعياد
كانت ربيعا أسوداً
طفولة ضائعة الميلاد
لم تطق الرقاد
توهجت عبر جدار المستحيل
وغد الحصاد
من أطفا الشموع
من مزّق في سكينه الفؤاد
من خبّأ البذور في الصقيع

***

شمس الليل عبر حائط الأموات
تشرق في الواحات
واللوحات

***

الموت في الميلاد
والخريف في الربيع
والماء في السراب

والبذور في الصقيع

من الواضح أن البياتي لا يتسلّى هنا بجمع المتناقضات، بل يهدف منها إلى إبراز معاناته النفسية التي هي صدى لمعاناة شعبه في الستينات.

لقد فشا الموت في بغداد، وغيم الحزن على الوجوه، واستبد بالنفوس القلق والخوف من المصير المجهول.

ومما ضاعف من مأساة البياتي أنه كان يتوقع بين الحين والآخر أن يقوم الشعب بتغيير الأوضاع البائسة، لكن الانتظار طال، وطالت معه العذابات والهموم، لذلك أخذ يتساءل عمّن أطفأ شموع الثورة، وخبّأ بذورها في الصقيع؟.
وفي وسط هذا الجو المضطرب لم يعد البياتي يرى الأشياء بوضوح، فقد انقلبت المفاهيم، وصار المستحيل ممكنا، والممكن مستحيلا، وبلغت ضبابية الرؤية عنده درجة أنه جعل يرى الأعياد حرائق، والربيع أسود والموت في الميلاد، والخريف في الربيع والماء في السراب، والبذور في الصقيع، وهكذا تداخلت الأشياء، وامتزجت التناقضات.
لكن البياتي لم يفقد الأمل، لأنه يرى بين سُدُف الليل شمساً تشرق في واحات العراق، وهو ما كشفت عنه الصورة الأخيرة التي تعد الإطار العام للصورة الكلية في القصيدة، ففي هذه القصيدة يتقابل الموت والخريف والسراب والصقيع مع الميلاد والربيع والماء والبذور، ودلالة هذا التقابل هي أن كل شيء ممكن.

4. التركيز والتكثيف

تبدو الصورة الشعرية الحديثة لدى عدد من الشعراء المعاصرين مركزة تكتفي بالإيماءة الخاطفة، ولا تُعنى بالتفاصيل والزوائد، وهي بهذا تشبه ما نشاهده في بعض الأعمال الفنية (المسلسلات والأفلام) من لقطات خاطفة سريعة تشير إلى مضمون ما، تاركة للمشاهد حرية التأويل والاستنباط.

إن الشاعر الحديث لم يعد يهتم -كنظيره في العصور القديمة- أن يشكّل صوراً كاملة العناصر، فقد آثر أن يكتفي باللمحة الدالة عن الاستطراد والتفاصيل، تاركا للمتلقي مهمة ملء فراغات الصورة.

وتعد الصورة المركزة استحضارا لإشارات انفعالية تختزن عددا من التجارب والمواقف الشعورية للشاعر، وهي بهذا التركيز والاقتصاد تبتعد عن المباشرة والزوائد

التي لا تخدم البناء الفني للقصيدة، وتقيد المتلقي بقراءة واحدة.

قال صلاح عبد الصبور في (كلمات لا تعرف السعادة)(30):

ما يولد في الظلمات يفاجئه النور
فيعرِّيه
لا يحيا حب غوّار في بطن الشك أو التمويه
لا يقتات الإنسان فم الجرح الصديان
... ويلتذْ
لا توضعُ كف في نار ... لا تهتز
أشباح الماضي بئس الرؤيا حين تجهنمها الغيرَة
فإذا لاقى قلبان ثقيلان الدنيا
ظنّا ما مات يكفَّن في الكلمات الحلوة
في الألفاظ البيض المجلوَه
في العهد المسبل فوق الأمس
ودون اليوم، وحول الذكرى

في هذا النص صور متلاحقة اتسمت بطابع فكري تأملي، وجاءت مركزة كثيفة مختصرة لكثير من الحشو والزوائد.

ويبدو الشاعر هنا حكيما عركته تجارب الحب حتى انتهى إلى حكمة عامة هي أن ما يولد في الظلام لا بد أن يفاجئه النور يوماً ويعرّيه، وهذه دعوة إلى إعلان الحب والتصريح به لئلا يبقى طيَّ الكتمان تغتاله الشكوك.

ويخالف الشاعر ما يراه بعض العشاق من أن لذة الحب تكمن في ممارسة لعبة التمويه والصد والتمنع مع الحبيب، إذ لا يمكن للإنسان أن يلتذ بالجرح، ولا يمكن أن لا تهتز كف تلتهمها النار، فلعبة التمويه بين المحبيْن قد تؤدي إلى فصم العلاقة بينهما.

30- ديوان صلاح عبد الصبور، مج 1، ص 115.

وينبه حكيم العشق العشاق إلى أن الغيرة المفرطة قد تحيل الحب إلى شبح من أشباح الماضي، وعندها لا تجدي الكلمات الحلوة في نسيان هذا الشبح.

وعلى كلٍ فإن كثافة الصور هنا ليست شديدة بالقدر الذي يمنع المتلقي من تأملها وفي قصيدةٍ البياتي (أباريق مهشمة) تبدو الكثافة أشد(31):

الله، والأفق المنوَّر، والعبيد
يتحسسون قيودهم
شيِّد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوفٍ ولا تقنع
بما دون النجوم
ولُيضرم الحبُّ العنيفُ
في قلبك النيرانَ والفرحَ العميق
والبائعون نسورهم يتضورون
جوعا، وأشباه الرجال
عور العيون
في مفرق الطرق الجديدة حائرون:
لابد للخفاش
من ليلٍ وإن طلع الصباح
والشاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى أبيه الابن، والخبز المبلل بالدموع
طعم الرماد له، وعين من زجاج
في رأس قزم تنكر الضوء الطليبق

31- ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 1، ص 127.

وأرامل يتبعن أشباه الرجال
تحت السماء، بلا غد، وبلا قيود
والله والأفق المنوَّر والعبيد
يتحسسون قيودهم
نبع جديد
نبع تفجَّر في موات حياتنا
نبع جديد
فليدفن الأموات موتاهم
وتكتسح السيول
هذى الأباريق القبيحة والطبول
ولتُفتح الأبواب للشمس الوضيئة والربيع

في هذه القصيدة حشد كبير من الصور المركزة تركيزا شديدا، تشبه في تركيزها بما عُرف في تاريخ الأدب العربي بالتوقيعات، وقد يرى المتلقي في هذه الصورة شيئا من التفكك، لكنها في الحقيقة تشكِّل جميعها صورة كلية عامة للواقع البائس الذي تبدو فيه قيم الحق والخير مهملة، والعبيد يتحسسون قيودهم توقاً إلى الحرية.

والبياتي –بوصفه شاعراً ثائراً– يستحضر صوت الثوار مناديا كل إنسان حر يمقت الظلم والاستبداد أن يتحدى الطغاة في عمق دارهم (شيِّد مدائنك الغداة بالقرب من بركان فيزوف)، وأن لا يساوم على حريته، ولا يقنع بما دون النجوم، وأن يخفق قلبه بالحب للحرية والثورة على المتجبرين، فالفساد مستشر في الأمة، وهناك من باعوا نسورهم (ضمائرهم)، وتخلوا عن مبادئ سامية طالما دعواً إليها من أجل حفنة من المال، ولكن صفقتهم كانت خاسرة، فهاهم الآن يتضورون جوعاً.

وهناك أشباه رجال عور العيون يتفرجون ببلاهة على اضطراب الأوضاع ولا يحركون ساكنا، فالخفاش يتحدى الصباح، والشاة تتنكر لراعيها العجوز، والابن يتطاول على أبيه، والفقراء والبؤساء يأكلون الخبز مغمَّساً بالدموع، منتظرين الفرج على يد قزم

ذي عين زجاجية، والأرامل يتبعن أشباه الرجال بسبب الحاجة.

ويستحضر البياتي صوتا آخر مبشراً بنبع جديد، وغد جديد، طالباً من الكسالى والخاملين أن يتخلوا عن كسلهم وخمولهم (فليدفن الأموات موتاهم)، وأن ينضموا إلى الثوار الذين يكتسحون ويهشمون الأباريق القبيحة والطبول (رموز الفساد والتخلف)، ويفتحون الأبواب الموصدة لدفء الشمس وأزهار الربيع.

إن هذه القصيدة تعد بمثابة إعلان للثورة على الواقع المتردي في الخمسينات وهو واقع يسود فيه المراءون والإقطاعيون وأشباه الرجال والأقزام، وهؤلاء هم الأباريق المهشمة.

ومن صور أدونيس التي اتسمت بالتركيز قوله في (المسرح والمرايا – المئذنة)(32):

بكتْ المئذنة

حين جاء الغريب – اشتراها

وبنى فوقها مدخنة

هذه هي القصيدة كاملة، وهي صورة يظهر فيها غريبٌ اشترى مئذنة وبنى فوقها مدخنة، فبكتْ لهذا المئذنة.

وما يهم المتلقي هو دلالة هذه الصورة، وقد لا يصعب العثور على دلالة معقولة تكشف عن رؤيا الشاعر وفلسفته من ورائها.

إن المئذنة رمز للجلال والسموق والرفعة والسلام والنقاء، والمدخنة هي الضعة والتلوث والاختناق، فإذ تصورنا إنساناً غريباً في فكره وتصرفاته أزعجته مئذنة مسجد وأراد أن يشوه قيمتها الروحية فجعل فوقها مدخنة، فإن هذا التصرف الغريب يوحي بطغيان المادة على الروح وتغير صورة القيم والمبادئ السامية عند صنف من الناس.

5. الحلم والهذيان

قد يعمد الشاعر إلى إبراز تجربته الشعرية في صورة يستحيل على العقل

32- أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة 1، 1971م، مج 2، ص 556.

الجمعي الإحاطة بها، ويستحيل على الحواس إدراكها، لأنها تتشكل من مواد غير مدركة خارجة عن وعي الشاعر، معتمدة على الإغراق في المجاز والشطح في الأخيلة، وهي عادة ما تأتي على شكل حلم أو رؤيا أو هذيان تتجاوز الواقع المادي وكل ما هو مألوف.

ويُعد أدونيس أبرز شاعر معاصر يعتمد على الحلم والهذيان في تشكيل صوره، ومن ذلك قوله في (رؤيا)(33):

ألمح بين الكتب الذليلة

في القبة الصفراء

مدينة مثقوبة تطير

***

ألمح جدراناً من الحرير

ونجمة قتيلة

تسبح في قارورة خضراء

هاتان صورتان غامضتان، الأولى مستحيلة، إذ يستحيل تكوين صورة في الذهن لمدينة مثقوبة تطير في قبة صفراء بين الكتب الذليلة.

والثانية تبدو أقل استحالة من الأولى، ويمكن لملمة أجزائها المبعثرة، وقد توقف الناقد خالد سليمان عند هذه الصورة مؤكداً «أن القارئ لن يرهقه إيجاد علاقة معينة بين الجدران، وكون هذه الجدران حريرية، كذلك لن يرهقه كثيرا تصور نجمة قتيلة، لكن الذي سيعصى عليه تكوين صورة في ذهنه لنجمة قتيلة سابحة في قارورة خضراء، ولكي نكون منصفين نقول إن هذه القارورة الخضراء ربما تكون مرتبطة في ذهن الشاعر بصورة نمطية ما، لكن تحديد هذه الصورة ليس عملية سهلة، ويمكن ألاّ يتفق عليها اثنان غير الشاعر»(34).

33- أدونيس، الآثار الكاملة، مج1، ص 440.

34- خالد سليمان، ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول، مج 7، العددان الأول والثاني، 1986 - 1987، ص 85.

ومع هذا يمكن القول إن صورة الجدران والنجمة في قارورة خضراء يمكن أن تكون ملتقطة من قصر فخم ذي جدران ملساء وتصاوير لنجوم منعكسة على صفحة زجاج ملون.

وبالرغم من كثافة غموض هاتين الصورتين فإنه يمكن الخروج منهما بدلالة ما، فقد يكون هدف الشاعر منهما الإيحاء برفضه للفكر العقيم المتخلف الذي تروج له الكتب الذليلة التي تُثقب المدنَ وتعلِّم أهلها الذل والخنوع لترف المادة المتمثلة في الصورة الثانية.

هكذا لم يمنع غموض الصورة وبعدها من الواقع والمألوف من الكشف عن دلالتها، ولكن إذا انتقلنا إلى مستوى آخر من الصور الحلمية فإن محاولة الكشف عن الدلالة تبدو -حينها- مستحيلة ما لم نستعن بمفسر أحلام.

قال أدونيس في أقاليم الليل والنهار من (فصل المواقف)(35):

وداعاً يا أنقاضي
دمية تدخل بغتة من النافذة، تحمل الجدران الأربعة وتمشي
طفل يتدحرج على زمرِّد الشوك
يعلق أهدابه على الشجر كالمناديل
وفي الحجر يستريح
بيت يحضن دفتراً ويركض حافياً إلى المدرسة
كتاب يضع نظارة
يربي الأرانب ويدرب العصافير على المهن الحرة
وداعاً يا أنقاضي

هذه السطور نتاج اللاوعي والهذيان، والغريب أن أدونيس يصرُّ بعناد كبير في مؤلفاته على إيهام المتلقي بأن وراء مثل هذا النمط من التصوير السوريالي إيحاءات خفية عليه أن يبذل قصارى جهده، وأن يعتصر ما لديه من ملكات لأجل الكشف عنها.

35- أدونيس، الآثار الكاملة، مج 2، ص 225.

وإذا صدقنا هذا وافترضنا وجود هذه الإيحاءات فهل كان ضروريا إخفاؤها وراء هذه الصور البهلوانية التي يشاهد مثلها الأطفال في أفلام الكرتون؟.

لقد شاعت في كثير من قصائد الشعراء المعاصرين مثل هذه الصور البهلوانية، والحق أنها ألحقت ضررا فادحا بمكانة الشعر الحديث، حيث بات محل استهزاء وتندر من قبل الرأي العام.